

⁷ Гиршман М.М. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // *Вопр. лит.* 1999. № 2. С. 156. Более подробно о прецедентном тексте Пушкина и его «зеркальных» двойниках в русской поэзии см. в нашей работе: Зырянов О.В. Пушкинский глагол в зеркале русской поэзии: (О трансформации одной пушкинской темы в стихах Тютчева и Фета) // *Пушкинский глагол: Материалы расширенного заседания теоретического семинара «Русский глагол»*: Екатеринбург, 1999.

⁸ См.: Чумаков Ю.Н. Стихотворение Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье»): Форма как содержание // *Известия РАН. Сер. лит. и яз.* 1998. Т. 57. № 1. С. 3–8.

⁹ Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург-Омск, 1999. С. 20. В указанной монографии анализ интертекстуальных связей стихотворения Тарковского с пушкинским претекстом дается исключительно в лингвистическом аспекте (см.: там же, с. 159–162). Мы же предприняли попытку уточнить и в какой-то степени откорректировать с литературоведческой точки зрения результаты подобного анализа.

© Н.В. Иванова
Екатеринбург

СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Как сами авторы эпохи рубежа XIX–XX веков, так и исследователи их творчества многократно указывали на то, что большинство стихотворных сборников того времени представляют собой целостное образование – «лирическую поэму» или «роман в стихах». Таким образом, каждое стихотворение, входящее в них, играет определенную роль и имеет определенное место в структуре целого. Стихи складываются в отделы, циклы-главы и так далее.

При этом структура поэтических книг серебряного века весьма разнообразна, и, например, такие книги, как «Романтические цветы» Н. Гумилева и «Сети» М. Кузьмина, изданные в одном и том же 1908 году, имеют различный композиционный строй. Прежде всего, при взгляде на сборники рубежа XIX–XX веков бросается в глаза, что их структура может быть удивительно простой и незатейливой. История литературы того периода знает примеры появления книг, состоящих из четырех (В. Маяковский. «Я». М., 1913), двух (В. Нарбут. «Любовь и любовь». СПб., 1913), даже одного (И. Северянин «Гибель Рюрика». Пб., 1904; И. Северянин. «К предстоящему выходу Порт-Артурской эскадры». Пб., 1904) стихотворения¹. Кроме того, нередко авторы, даже объединяя в сборнике достаточно большое число стихотворений, не создавали внутри него дробного деления на части и главы, располагая стихи в единой

последовательности. Таковы, в частности, большинство сборников Н. Гумилева, книги «Стихи о войне» М. Моравской (Пг, 1914), «Звучаль веснянки» В. Каменского (М., 1918) и ряд других.

В то же время большинство поэтических книг серебряного века имеют достаточно сложную организацию и развитую систему указаний на роль, значение и место каждого стихотворения в общем тексте сборника. Говоря об этой системе, И.В. Фоменко выделяет такие ее элементы, как заголовок каждого стихотворения, наличие или отсутствие эпиграфа, нумерация, графические способы разделения стихов. Все это, по мнению данного исследователя, разделяет стихотворения и одновременно связывает их, «закрепляя последовательность и композиционно организуя цикл»². К названным элементам, на наш взгляд, следует добавить также посвящения и датировки отдельных стихотворений, выполняющие ту же функцию. Свидетельством того, что такой элемент, как посвящение, ни в коем случае не случаен и занимает строго определенное место в структуре поэтической книги является, например, тот факт, что Н. Гумилев не включил в состав сборника «Романтические цветы» (Париж, 1908), начинающегося со слов «Посвящается Анне Андреевне Горенко», стихотворение «Маскарад» именно из-за его посвящения б[аронессе] О[рвиц]-З[анетти], которое, как заявил Гумилев в письме Брюсову, «несогласно с общим». (Цит. по: Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилева: Годы 1886–1913. М.: Мысль, 1995. С.91).

В качестве примера книги с четко выстроенной и достаточно сложной структурой, поддерживаемой рядом названных элементов, можно назвать «Сети» М. Кузмина (М., 1908). Н.А. Богомолов и Джон Э. Малмстад рассматривают три первых части этого сборника как трилогию «воплощения истинной любви, открыто ассоциирующейся в третьей части книги с любовью божественной, в любовь земную и стремящуюся к плотскому завершению, но несущую в себе все качества мистической и небесной»³. При этом четвертая, завершающая книгу, часть «Александрийские песни» исследователями не принимается во внимание, на наш взгляд, совершенно напрасно, поскольку она очень органично вписывается в композиционную структуру книги, нисколько не нарушая ту композиционную логику, которую очерчивают Н.А. Богомолов и Джон Э. Малмстад. В «Александрийских песнях» Кузмин создает мир царствования бескорыстной и целомудренной любви, и, таким образом, «Песни» становятся итоговой частью, где свершившееся воплощение, говоря языком символистов, «обретает бытие». Можно вспомнить книгу А. Блока «Лирические драмы» (СПб., 1908), где подобного обретения как раз не случается.

Примечательно, что все части сборника «Сети» открываются посвящениями, имеющими очень большое значение. Звучащие в книге четыре имени тесно связаны с ее сюжетом, поскольку каждое из имен знаменует один из этапов «воплощения истинной любви». В то же время, имена

расширяют границы художественного мира «Сетей» и вносят мотив достоверности и «жизненности» свершающегося воплощения, что подчеркивается точными датировками. Таким образом, книга «Сети» имеет выстроенную, четко продуманную и очень ясную структуру, основные этапы сюжетного движения которой намечены посвящениями.

Еще более явно выраженной структурой обладают книги, рационализм построения которых подчеркивают однотипные заголовки их частей, восходящие к общему названию сборника. Такую структуру имеют, в частности, «Кипарисовый ларец» И. Анненского и «Жемчуга» Н. Гумилева, вышедшие в Москве в одном и том же 1910 году. При этом композиционный строй «Жемчугов» близок строю книги «Сети» и имеет такое же линейное развитие. Трем стадиям скитаний героев соответствуют три части сборника («Жемчуг Черный», «Жемчуг Серый» и «Жемчуг Розовый»), цветовая символика которых напрямую связана с основными мотивами книги и ее пространственно-временной организацией (черная ночь – серый рассвет – розовое утро).

Сюжет «Кипарисового ларца», также имеющего «математически выверенную» структуру, тем не менее, строится по иному композиционному принципу – циклическому, или «симфоническому». В его основе лежит взаимодействие различных чувств и настроений, преобразование многих тем и контраст эпизодов. Как указывает А.В. Федоров, микроциклы этого сборника – «Трилистники» и «Складни» – «скомпонованы так, что стихотворение в контексте целого обогащается новыми оттенками смысла или даже приобретает неожиданную окраску благодаря соседству других стихотворений, с которыми у него создаются связи либо по общности мотивов, либо по контрасту»⁴.

Конечно, циклический сюжет, когда образы, темы и мотивы переплетаются, переходят один в другой, изменяясь и обретая новые черты, сложнее вычленивается из словесной ткани текста, нежели сюжет линейный. Тем не менее именно такой принцип сюжетного движения сделал возможным появление «многослойных» книг, в состав которых органично вписаны предыдущие сборники автора. Интересным примером такой книги является второй поэтический сборник В. Маяковского «Простое как мычание», изданный в Петрограде в 1916 году. Как известно, первая книга данного поэта имела громкое название «Я» и состояла из четырех стихотворений, которые в той же последовательности образовали первый раздел сборника «Простое как мычание». Раздел получил тот же заголовок – «Я». Кроме того, в сборник вошли опубликованные ранее трагедия «Владимир Маяковский» (М., 1914) и тетраптих «Облако в штанах» (Пг., 1915). Однако при столь разных составляющих «Простое как мычание» стала не просто собранием избранных произведений, но самостоятельной поэтической книгой со своей логикой развития и композиционным движением. При этом ее первый раздел «Я» явился своего рода «ключом» к пониманию сюжета всей книги. При-

мечательно, что название раздела – «Я» – перекликается, во-первых, с заглавием четвертой части – «Владимир Маяковский», из которой было взято название для всей книги, а во-вторых, образует с заголовками второй и третьей частей вполне «футуристическую» фразу: «Я кричу кирпичу всякие нелепости».

В первом разделе выстраиваются парадигмы мотивов, проходящих через весь текст сборника: **я – женское и душа – губы – звук – слово**. Рассматривая первую парадигму, следует особо отметить, что в тексте книги активизировано материнское начало, причем эта активизация происходит не только благодаря периодическим обращениям к «маме». Наряду с образом *мамы* мотив **женского** реализуется в образах *улицы*, *луны* и *скрипки*, а также в образе *земли*, которую герой называет то сестрой, то любовницей, казалось бы, в противовес русской классической традиции, всегда представляющей землю матерью. Тем не менее разрыва с предшествующей традицией не происходит, поскольку отношение героя к матери и отношение к женщине, в принципе, идентичны, а взаимодействие мотивов и образов первой парадигмы реализуется в желании героя «звон свой спрятать в мягкое, в женское». В этом желании первая и вторая парадигма сталкиваются, и возникает триада **я – женское – звук**.

Примечательно, что если в книге «Я» центральным образом был образ *изъезженной души* героя, то для книги «Простое как мычание» важнейшим становится мотив **звука**, рождаемый образами *шума*, *воля*, *гудения струны* и, главным образом, *крика*. Трагедия «Владимир Маяковский» (4-я часть) начинается как бы новый виток в развитии сюжета, который можно «расшифровать» так: изъезженная, истрепанная душа стремится высказать себя, разрывая криком губы и даже глаза (в тексте упоминается «свой, до крика разодранный глаз»). Образы *изъезженной души-сердца* и *разорванных губ* соединяются в Прологе к заключительной пятой части:

Себя, как я, вывернуть не можете,

Чтоб были одни сплошные губы!

В результате же, после того как звуковая стихия прорвет молчание, должно родиться **слово**:

Я вам открою

словами

простыми, как мычанье,

наши новые души,

гудящие,

как фонарные дуги.

В итоге две книги Маяковского – «Я» и «Простое как мычание» – наглядно иллюстрируют представление о том, что циклизация – это способ развития художественной идеи. И, как мы видели, в конкретных поэтических сборниках идея раскрывается путем взаимодействия различных тем и микротем, лейтмотивов и образов, развитие которых и об-

разует сюжет книги. Эти составляющие очень четко выделял в предисловиях к своим сборникам Андрей Белый. Известно, что поэт буквально «раскладывал по полочкам» тексты своих книг, обозначая принципы, которыми он руководствовался при составлении каждого отдела и подотдела, а также датируя поэтические темы, представленные в них.

Таким образом, можно выделить два типа структуры, характерных для поэтических книг рубежа XIX–XX столетий: «линейный» и «циклический». Первый тип сближает жанр поэтической книги с жанровыми формами эпического и драматического родов литературы, а второй тип близок построению музыкальных произведений, характер и смысл которых рождает взаимодействие частей, их составляющих. Подобный синтез характерен для эпохи серебряного века, а потому знаменательным представляется тот факт, что и сама поэтическая книга как целостность, как особый жанр складывается окончательно именно в это время.

Примечания

1. Можно долго спорить, являются ли в полном смысле поэтическими книгами столь маленькие издания или это лишь отдельные стихотворения и циклы, просто выпущенные под видом книги. Как будто бы, именно эту точку зрения подтверждает тот факт, что произведения, из которых состояли подобные издания, как правило, включались поэтами впоследствии в более объемные сборники как раз в качестве отдельных глав-циклов. Тем не менее, на наш взгляд, очень уместно привести в данном случае слова А. Крученых, процитированные Е.Ф. Ковтуном в монографии «Русская футуристическая книга»: «Ужасно не люблю бесконечных произведений и больших книг – их нельзя прочесть зараз, нельзя вынести цельного впечатления. Пусть книга будет маленькой, но никакой лжи; все – свое, этой книге принадлежащее, вплоть до последней кляксы». (Цит. по: Е.Ф. Ковтун Русская футуристическая книга. М.: Книга, 1989. С.78.).

2. Фоменко И.В. О принципах композиции лирических циклов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986. Т.45, № 2. С.131.

3. Богомолов Н.А., Малмстад Джон Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С.112.

4. Федоров А.В. Иннокентий Анненский – лирик и драматург // И.Ф. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С.31–32.

© Т.Г. Ивлева
Тверь

НОВАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА: ТИП МЫШЛЕНИЯ ЧЕХОВА-ДРАМАТУРГА

Поэтике новой драмы Чехова посвящено уже довольно много работ, в том числе, имеющих обобщающий характер.¹ При этом исследователи, как правило, предпочитают описывать такие «этажи» драматургической